

Museos de palabras, museos de miradas. Algunos microrrelatos literarios y cinematográficos en México

Friedhelm Schmidt-Welle
Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin

Son muchas las definiciones del microrrelato y de la minificción, y me temo que con el presente artículo, tampoco vamos a resolver el problema de la distinción entre el llamado “cuarto género” narrativo (Andres-Suárez 2012: 21) y los demás. Al contrario, quisiera añadir algunos aspectos más a la confusión teórica aplicando la cuestión del género del microrrelato a otro medio, es decir, a la producción de cortometrajes y también de videoclips para anuncios comerciales.

Considerando la definición general del cortometraje, se podrían incluir en él todas las películas de ficción con una extensión máxima de treinta minutos, lo que equivaldría, en literatura, a textos de hasta siete u ocho páginas en versión impresa. Esa definición no nos ayuda mucho porque es todavía menos clara que la del microrrelato literario con respecto a su extensión. Si en un primer paso queremos definir los microrrelatos cinematográficos según su extensión, tendríamos que incluir solamente las películas o videoclips con una extensión máxima de cerca de ocho minutos, lo que equivale a dos páginas impresas de un libro de microrrelatos literarios.

Tomando en cuenta esa definición arbitraria en base de las definiciones de microrrelatos literarios y más allá de las cuestiones meramente matemático-filológicas de distinguir textos según su extensión –un esquema de este tipo de definición cuantitativa lo proponen David Lagmanovich en *El microrrelato. Teoría e historia* (2006), y Lauro Zavala en *La minificción bajo el microscopio* (2005)–, serían los aspectos teóricos o metodológicos los que definirían en última instancia el género bajo el cual subsumimos los textos o, en el caso de mi objeto de estudio, también las películas ultracortos.

En ese artículo, me dedico, entonces, a un análisis comparativo entre microrrelatos literarios y microrrelatos filmicos, ampliando la definición del género que propone Fernando Valls en su texto en el presente volumen a la producción cinematográfica. Me voy a basar, al respecto, en una de-

finición del cuento y de la arquitectura que propone uno de los escritores mexicanos de microrrelatos más reconocidos y que, según yo, se puede aplicar con más razones, aun, a la producción de microrrelatos tanto literarios como cinematográficos. Se trata de un párrafo del cuento “Ella habitaba un cuento”, de Guillermo Samperio, y el hecho de que el párrafo del texto al cual me refiero forma parte de un cuento, es decir, que el género ficcional se define en un texto ficcional que, a su vez, contiene otro texto ficcional “escrito” por un segundo autor dentro del texto del cuento, tiene un aspecto autorreflexivo y metaliterario que también caracteriza al microrrelato.

Desde el punto de vista de la creatividad, el diseño de una casa-habitación se encuentra invariablemente en el espacio de lo ficticio; cuando los albañiles empiezan a construirla, estamos ya ante la realización de lo ficticio. Una vez terminada, el propietario habitará su casa y la ficción del arquitecto. Ampliando mi razonamiento, podemos afirmar que las ciudades son ficciones de la arquitectura; a ello se debe que a ésta la consideren un arte. El arquitecto que habita una casa que proyectó y edificó es uno de los pocos hombres que tienen la posibilidad de habitar su fantasía. Por su lado, el escritor es artífice de la palabra, diseña historias y frases, para que el lector habite el texto. Una casa y un cuento deben ser **sólidos, funcionales, necesarios, perdurables**. En un relato, la movilidad necesita fluidez, por decirlo así, de la sala a la cocina, o de las recámaras al baño. **Nada de columnas ni paredes inútiles. Las distintas secciones del cuento o de la casa deben ser indispensables y creadas con precisión**. Se escribe literatura y se construyen hogares para que el hombre los habite sin dificultades” (Samperio 1986: 170; el énfasis es mío).

Según esta definición funcionalista, todos los textos (o, en el sentido amplio de la palabra, también los cortometrajes como tejidos de la representación simbólico artística), deben ser sólidos, funcionales, necesarios, perdurables, indispensables y creados con precisión. A esos aspectos se podrían añadir la autorreflexividad del discurso tanto literario como cinematográfico (implícita en el mismo texto de Samperio, como lo había destacado antes), y la intertextualidad que muchas veces caracteriza a los microrrelatos. Quisiera analizar esos aspectos en algunos microrrelatos de dos autores, Guillermo Samperio y Bernada Solís. Voy a comparar sus textos con algunos cortometrajes, ninguno de más de ocho minutos. Para llevar a cabo esa comparación, distingo básicamente cuatro tipos de microrrelatos cinematográficos según sus formas y sus contextos de producción y difusión:

- los cortometrajes que relatan historias ficcionales y se producen en el contexto de la industria cinematográfica para su muestra en cines y

festivales. Debido al estado actual de la comercialización de películas, en la gran mayoría de los casos, esas cintas no se muestran más allá de festivales nacionales e internacionales y en cines no comerciales como las cinetecas nacionales o universitarias;

- los microrrelatos filmicos como forma de publicidad televisiva, es decir, los casos en que los anuncios comerciales tengan una estructura narrativa que va más allá de la mera muestra del producto o del servicio que se quiere vender;
- las películas de animación de ambos tipos mencionados antes por su diferencia formal;
- los videoclips musicales (en caso de que tengan una estructura narrativa).

En el presente artículo, me voy a dedicar exclusivamente al análisis de los primeros dos tipos de microrrelatos cinematográficos, y dejo las películas de animación y los videoclips musicales para otra ocasión.

Para realizar la deseada comparación entre microrrelatos literarios y cinematográficos tenemos que considerar las condiciones y el contexto específico de la producción artística en ambos casos. A diferencia de muchos escritores que se dedican casi o incluso exclusivamente al cultivo de microrrelatos, prácticamente no hay directores de cine que realicen solamente cortometrajes o microrrelatos filmicos. En su gran mayoría, los microrrelatos cinematográficos son, más bien, una especie de ejercicio de mecanismo, o se emplean como un paso para entrar en la industria cinematográfica, es decir, o se producen para elaborar y refinar un estilo propio, o tienen un fin estratégico más allá de la producción artística. Ese aspecto tiene que ver con las distintas condiciones de producción de literatura y cine, sobre todo con los altos costos y el trabajo en equipo que son indispensables para la realización incluso de películas ultracortas. Esa diferencia aclara también porqué algunos de los directores de cine mexicano más famosos como María Novaro, Jorge Fons, Carlos Cuarón, entre otros, también realizan cortometrajes. Mientras tanto, existen muy pocos casos de escritores de microrrelatos que escriben novelas.

Guillermo Samperio es uno de los escritores mexicanos que se dedican casi exclusivamente al cuento y al microrrelato (Samperio 1977, 1986, 1990). En el caso de sus textos, las fronteras entre esos dos géneros o subgéneros son porosas. En lo que sigue, analizaré algunos textos del volumen

Gente de la ciudad, publicado por primera vez en 1986.¹ Los cuentos y microrrelatos reunidos en este volumen representan la vida en la Ciudad de México. El libro se puede ubicar dentro de una tendencia de la década de los 80 del siglo pasado: una literatura de barrio en la cual ya no se representa toda la megalópolis en un sólo texto debido a la imposibilidad que sienten los escritores para con esa tarea. A diferencia de la novela clásica sobre la Ciudad de México escrita a fines de la década de 1950, *La región más transparente*, de Carlos Fuentes (Fuentes 1986), en la cual se presenta un panorama de la vida de prácticamente todos los estratos y capas sociales de la Ciudad de México, en la literatura de barrio se presentan una serie de facetas en varios textos, pero ya no se pretende representar el todo de esa ciudad en el conjunto de los microrrelatos o cuentos.

Gente de la ciudad comienza con una introducción en la cual el autor justifica el proceso de su escritura. Esta legitimación del discurso literario sobre la metrópolis, más allá de ser un rasgo de la escritura metaficcional posmoderna y de la autorreflexividad que caracteriza al microrrelato, muestra los problemas de la representación narrativa de la megalópolis mexicana en la actualidad. El mero intento de describirla necesita de una explicación o justificación. Samperio la encuentra en la obligación del escritor de preservar la memoria de la ciudad “en una especie de museo de palabras” (Samperio 1986: 14). Para representar esa memoria, el autor quiere reivindicar formas literarias marginadas como el fragmento, el poema en prosa, el dicho, la fábula, etc. Según él, esas formas pueden captar una cierta esencia de la vida y el pensamiento urbanos (Cluff 1990: 82). Este objetivo conlleva un desplazamiento de la representación de la ciudad de la novela a las formas cortas, desplazamiento que podría representar mejor la creciente fragmentación de las experiencias urbanas. Al mismo tiempo, los microrrelatos y cuentos del volumen se convierten en los cuadros, las piezas sueltas del museo de palabras que está construyendo el autor.

Considerando el supuesto desarrollo de esta “ciudad del apocalipsis a plazos” (Monsiváis 1992: 31), en su paratexto, el escritor se imagina la Ciudad de México en una visión de ciencia ficción como un lugar destruido, despoblado, cuyos únicos sobrevivientes son las ratas, las cucarachas, y las moscas (Samperio 1986: 14). Pero la visión pesimista de la introducción –uno de los pocos textos del libro escritos después de los terremotos de septiembre de 1985 (Samperio 1986: 15-16)– no se repite en los cuentos

1 Para una interpretación más exhaustiva de ese volumen, cf. Schmidt-Welle (2010).

y microrrelatos. Más bien, en ellos se describen de manera satírica algunas facetas de la vida urbana en el Distrito Federal, núcleo de la aglomeración megalopolitana de la Ciudad de México.

La ciudad se ha vuelto tan intrincada e incomprensible que un solo individuo no puede conocer todas sus estaciones de radio, como se percibe en “Radio Palmera” (Samperio 1986: 25). Lo único que une a sus habitantes es la experiencia de una burocracia omnipresente (descrita en “El hombre de las llaves” y “El guerrero maligno”, Samperio 1986: 27-30 y 41-43), y ciertas figuras de la televisión que sustituyen a las experiencias comunes o comunitarias y crean una especie de comunidad conspirativa que se constituye como grupo ficticio mediante el consumo solitario del mismo programa televisivo (descrito en “Jennifer”, Samperio 1986: 139-141).

El aislamiento y la alienación se concretizan en el hecho de que los hombres se vuelven cada vez más pequeños —como ocurre también con los textos que representan la megalópolis—, mientras que las mercancías ganan en tamaño e importancia. “El hombre de las baratas” (Samperio 1986: 47-50), por ejemplo, se rodea de un sinnúmero de objetos en gran parte inútiles, y éstos se convierten poco a poco en el motor y contenido de su comunicación con otros seres humanos. Postes de cables de teléfono y topes se subsumen bajo la categoría de los habitantes de la urbe a causa de su función para la vida cotidiana. Al mismo tiempo, se enfatiza la disminución de la importancia del individuo en una megalópolis desbordante en “Moscas”, texto que consiste en la sola frase “La mosca es un animal marginal” (Samperio 1986: 91), lo que se puede aplicar en el contexto del volumen a la poca importancia del ser humano en la gran urbe. Aparte de este aspecto del texto, se trata, por supuesto, de un homenaje al famoso microrrelato-ensayo “Las moscas”, de Augusto Monterroso (1972: 11-14).

Aunque en algunos casos es posible establecer conexiones entre los textos de *Gente de la ciudad*, muchos de los microrrelatos se yuxtaponen sin relación alguna entre ellos y sin que las piedras (aunque preciosas) lleguen a formar un mosaico. El lector se encuentra en ese museo de palabras ante una gran variedad de cuadros sueltos que al final no forman una colección dirigida por un espíritu unificador o una política museal. En su mayoría, los microrrelatos son, como el texto “Fotografía” (Samperio 1986: 117), meras instantáneas de una mirada inmediata, a veces ingenua, que dobla la percepción limitada de los empleados en “El muro de la ignominia” (Samperio 1986: 53-56). A veces el carácter de misceláneas del cual deja constancia el mismo autor (Samperio 1986: 16), no trasciende las noticias

sueñas de cualquier periódico, y los textos terminan en una resignación afirmativa ante la supuesta unidimensionalidad de una realidad cuya complejidad parece impedir cualquier comprensión más allá de la superficie de lo ocurrido.

Esta falta de profundidad en la enunciación se percibe sobre todo en el microrrelato fatalista “El tiempo” cuyo texto versa así: “En el Distrito Federal, cuando amanece, amanece. Pasa lo mismo cuando anochece. La tarde siempre está quieta, apresada, entre lo inevitable y los edificios” (Samperio 1986: 59). Aun atribuyéndole un cierto toque irónico (por si lo hay), el texto se complace en una ligera pero falsa nostalgia por una realidad inexistente.

Al mismo tiempo, Samperio refleja la problemática de una narración superficial y de textos no relacionados entre sí. De esta manera trata de imaginarse algo como una esencia de la vida cotidiana en la capital. En “DFs” destaca la transformación de la metrópolis en una caja de Pandora, un circo, un espectáculo, una inmensa tortuga vieja, pero de inmediato rechaza esas posibles analogías escribiendo al final “El DF era el DF” (Samperio 1986: 65). Más que una visión fatalista como en el texto analizado antes, se trata en ese caso de una renuncia a cualquier interpretación metafórica de la metrópolis, interpretación tan frecuente en la literatura sobre las grandes ciudades. El autor agrega en “Balada de la ciudad”: “La ciudad no es una casa, no es una mujer, no es un desierto habitado por almas solitarias o estúpidos, no es una prostituta ni un ente político. La ciudad [...] no es el sueño de los años cuarenta ni la pesadilla de la actualidad” (Samperio 1986: 75).

La característica sobresaliente de la metrópolis contemporánea es lo transitorio (Scherpe 1988: 129), y al parecer sus incoherencias y los permanentes cambios se pueden representar de manera adecuada en textos cortos y ultracortos por los cuales se construye un mosaico que, a lo mejor, se convertirá en una especie de museo de palabras, en una especie de edificio en el cual se reflejan los rasgos de la ciudad.

Un intento similar se puede observar en los textos de Bernarda Solís. La escritora ha publicado exclusivamente microrrelatos en varias revistas mexicanas y en volúmenes colectivos. Sus textos se reunieron en su único libro publicado hasta la fecha, *Mi vida privada es del dominio público* (1988). Solís trata la vida cotidiana en la Ciudad de México, la conexión entre la vida privada y la esfera pública, las relaciones entre los géneros. Sus temas, aunque tengan paralelos por la ubicación y la representación de la

vida en la megalópolis, se distinguen de los textos de Samperio por su perspectiva femenina y hasta feminista y el enfoque en cuestiones de género.

En uno de los textos más significativos, “Tradiciones y leyendas de las calles del México actual” (Solís 1988: 67), se narra el encuentro de un político de la alta jerarquía del Estado con uno de sus ex-empleados que tiene que pedir limosnas trabajando como payaso en una avenida del centro de la ciudad. El susto del político ante la confrontación con gente de otras capas de la sociedad se convierte en símbolo de la crisis económica de los años 80 del siglo pasado. Los encuentros entre diferentes estratos de la ciudad que Carlos Fuentes había descrito en *La región más transparente* se condensan aquí en media página haciendo, además, referencia irónica a un libro clásico sobre la capital de México, *Las calles de México. Leyendas y sucesidos*, de Luis González Obregón (1936). La escena cotidiana se convierte de esa manera en una especie de leyenda contemporánea en que el subempleado del político se esfuma como una de las apariencias que había presentado González Obregón en sus descripciones de la vida de las altas capas de la sociedad colonial.

No es ese el único texto en el cual las calles de la capital y sobre todo los semáforos se convierten en lugar predilecto de la narración de los encuentros entre diferentes estratos sociales, entre la vida privada (protegida por el vidrio de las ventanas de los coches de la clase media) y la vida pública. “El dragón dorado” (Solís 1988: 15), “El vendedor de aves” (Solís 1988: 25) y “Rumores” (Solís 1988: 37) tratan la misma temática; y en todos los casos mencionados, algunos elementos fantásticos funcionan como indicadores de la imposibilidad de un diálogo entre las clases sociales, de la (im)posibilidad de fuga en un momento que no ofrece la posibilidad de una comunicación social debido al miedo que sienten los representantes de las clases media y alta ante la pobreza como supuesta amenaza.

Estas confrontaciones en el espacio público de la megalópolis son uno de los dos temas recurrentes del libro. El otro es la dominación de la vida de las mujeres por los hombres, las estructuras patriarcales que se reflejan en el título del libro. Incluso lo más íntimo, las relaciones amorosas y sexuales, son dominadas por lo público, por las confrontaciones casi nunca abiertas, sino inherentes a las estructuras y jerarquías sociales presentes en la frontera entre vida privada y vida pública.

En el libro de Solís, se construye otro mosaico de la vida en la megalópolis que añade a los textos de Samperio, igualmente fragmentarios, aislados, las relaciones difíciles entre los géneros y la imposibilidad de la

comunicación entre los estratos sociales. Como en *Gente de la ciudad*, en *Mi vida privada es del dominio público*, la megalópolis no forma un conjunto que une a esos textos y aspectos de la vida en la urbe, sino que forma el espacio del mosaico para construir el “museo de palabras” (Samperio 1986: 14) o “[...] darle sonoridad a los silencios” (Solis 1988: 72).

Mientras que Samperio y Solis intentan construir una imagen de la ciudad en su conjunto mediante la representación de diversos aspectos de la vida pública y cotidiana de diferentes clases sociales o estratos de la misma —aunque al mismo tiempo expresan la imposibilidad de esa tarea—, en los cortometrajes mexicanos de las últimas décadas no existe, a diferencia de largometrajes como *El callejón de los milagros* o *Amores perros*, un afán similar o hasta totalizador en la representación de la megalópolis. Los cortometrajes que se ocupan de la ciudad son, por lo general, instantáneas de una realidad cada vez más fragmentada e incomprensible. Eso, en parte, se debe a que no forman, como los microrrelatos literarios, un ensamble de textos conectados entre sí sino piezas aisladas que representan también aspectos aislados de la vida en la gran urbe.

Quisiera analizar brevemente un ejemplo de un cortometraje tipo minificción, la película *Pasajera*, dirigida por Jorge Villalobos, y estrenada en 1997. La historia es simple: una mujer y un joven esperan al autobús bajo la lluvia. Cuando llega, se suben, y en el momento de pasar a los asientos de atrás, ella se cae. El joven le ayuda a recoger los objetos que se cayeron de su bolsa, y los dos se sientan. Cuando ella descubre que no tiene su reloj de pulsera, supone que el joven la ha robado. Se sienta a su lado, y le mete unas agujas en el estómago obligándolo a poner “el reloj” en su bolsa. Después ella se baja, mientras el joven agoniza en el autobús. Ella va a su casa. Allá encuentra el reloj del joven en su bolsa y el suyo en la mesita de noche.

En principio, la película es una versión irónica de las películas policíacas porque la supuesta víctima es en realidad la autora del crimen. Eso en cuanto a su intertextualidad cinematográfica. Se remite, y en eso se parece a los textos de Samperio y Solis analizados antes, a una experiencia muy reducida de la vida urbana, de cierto modo pasajera, como indica el título del cortometraje. La música jazz de fondo refuerza esa experiencia reducida, aislada mediante un *staccato* que rompe la linearidad de la narración.

Pero en realidad, se trata de una cinta sobre miradas mal interpretadas más que la historia de un crimen, y es en esas miradas en las cuales se condensa la intensidad de este microrrelato. En el filme, se habla muy poco, y lo que se dice es de poca importancia para el desarrollo de la trama. Más

bien, la falta de comunicación verbal en el espacio anónimo de la sociedad de masas, funciona precisamente como catalizador del crimen. En la cinta, las miradas son como las piezas del museo de palabras que construyen Samperio y Solís, solamente que debido al medio y su historia (su origen en el cine mudo) no rigen las palabras sino las miradas. Estas últimas se convierten en el verdadero motor de la narración, y por eso el filme no necesita explicación o comunicación verbal para el desarrollo de la trama. Además, considerando el *modus operandi* del crimen, se podría decir que la mujer le impone al joven su interpretación de los hechos porque le mete su texto (la aguja como instrumento de tejer) en el estómago, lo inscribe en el cuerpo de la víctima. Incluso el nivel metaficcional de la película se escenifica exclusivamente mediante miradas: cuando la protagonista espera al autobús, cierra los ojos por un momento, y precisamente en ese instante aparece el joven como saliendo de la nada, es decir, todo lo que pasa después también se podría ver como una pesadilla de la mujer, pesadilla que, en ese caso, terminaría con un acto de autorreflexión (incluso en cierto sentido de autocrítica) sobre los resultados de su comportamiento.

En lo que sigue, quisiera analizar tres anuncios comerciales de la funeraria J. García López, una empresa de la Ciudad de México conocida por la alta calidad de su propaganda comercial en videos para la televisión y el internet, anuncios exteriores y otras formas de difusión.² Los tres anuncios fueron producidos por la empresa Ganem, y se trata de microrrelatos de entre uno y dos minutos, aproximadamente.³

La trama del primero, que lleva por título “Taxi” (<http://www.youtube.com/watch?v=04UqNh3mfT4>; también: http://www.youtube.com/watch?v=Ut_DZnrZ7KU&feature=related), se ubica claramente en la

2 Según la propia empresa, “con sus estrategias de comunicación, J. García López contribuye a crear conciencia en las personas sobre el tema de la prevención, situación que también los vuelve punta de lanza en este rubro, ya que ninguna agencia funeraria ha invertido en campañas de medios masivos y mucho menos le ha apostado a una comunicación directa y clara, al grado de que otras funerarias han llegado a copiar su comunicación y adoptar frases que ya forman parte de J. García López a nivel institucional. [...] La publicidad de Funerarias J. García López es de 360 grados, además de cine, tv de paga, mobiliario urbano y entrevistas de radio, tiene un foco especial en medios alternativos: campañas virales por Internet, stand en centros comerciales, anuncios volumétricos en forma de caja de kleenex en taxis, guerrilla con calcomanías de cáscaras de plátano y coladeras con el mensaje que advierte que no todos tienen tanta suerte para sobrevivir a una caída, que mejor pregunten por los planes a futuro de J. García López” (<https://www.facebook.com/notes/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez-una-historia-inmortal/124557457607126>).

3 Lamentablemente, hasta ahora no me ha sido posible conseguir los datos de las tres películas más allá de la información básica de que fueron producidos por Ganem.

Ciudad de México, como se puede deducir del modelo Volkswagen (vocho) del taxi y de los colores característicos (blanco y verde) que tenían antes del Centenario/Bicentenario en 2010. La trama comienza con una vista panorámica del tráfico nocturno en la ciudad, y después de esa, se muestra que un cliente se sube a un taxi. Menciona la colonia a la cual quiere irse, y el taxista le pregunta: “¿Ya a descansar?” El hombre contesta: “Sí, gracias a Dios, yo voy a mi casa”. Le guía al taxista a la calle de su casa, y antes de parrarse, pasan por un puesto que vende pan de muertos. El taxi se para, y el taxista vuelve la cabeza para cobrar el precio del servicio al cliente que justo en ese momento ha desaparecido. Comienza una música de fondo lenta con violines y guitarras, y con un giro de la cámara se muestra una casa adornada con papel picado. Hay otro corte, y se ve una ofrenda con la fotografía del pasajero. Después, en la pantalla en negro, aparecen las frases “El camino a casa nunca se olvida” y “Recíbelos este 1 y 2 de noviembre”, y, al final, el logo de la empresa J. García López.

Ese cortometraje no solamente es uno de los pocos anuncios comerciales que más allá del efecto de propaganda realmente consisten en una narración cinematográfica, sino comparte varios elementos con los microrrelatos literarios, entre ellos la extrema condensación de la trama y el giro sorprendente que en ese caso se da mediante el cambio de una escena contemporánea de la vida en la megalópolis hacia una creencia popular con sus elementos fantásticos o mágicos. Incluso una parte de la conversación entre el pasajero y el taxista mencionada antes (“¿Ya a descansar?” “Sí, gracias a Dios, yo voy a mi casa”) adquiere un sentido diferente debido al desarrollo de la trama y su final sorprendente.

En otro microrrelato fílmico de la misma empresa, “Distraído” (<http://www.youtube.com/watch?v=mFVihiiILUc>), se muestra a un hombre que se levanta de la cama, se lava la cara dejando la llave del grifo abierta, ignora el sonar del teléfono, pone la caldera en la estufa, trata de beber de una tasa –condecorada significativamente con la palabra *off*–, que no contiene nada, deja la caldera en la estufa con el agua que hierve, toma las llaves de su coche, deja la casa, pone la marcha del coche y se va hacia atrás acercándose a un portón cerrado. En ese momento, se lee la frase “Cuando no tienes cabeza para pensar...” Al final de la cinta, en pantalla con fondo negro, se lee la frase “Nosotros pensamos por ti”, y después aparece el logo de la empresa J. García López.

En la narración aparentemente muy simple, existen algunos elementos significativos que convierten a ese cortometraje en algo más que un

anuncio comercial. A nivel formal, es sorprendente que la cinta tiene más de veinte cortes en un minuto y cinco segundos y que, a pesar de ello, el ritmo parece ser pausado y lento. Este efecto es la consecuencia de breves pausas en la acción del protagonista que indican su estado mental, su estar fuera del mundo, en *off*: se detiene sentado en la cama antes de levantarse, se ve en el espejo un segundo después de haberse lavado la cara, mira la tasa desconcertado al momento de darse cuenta que no contiene líquido alguno. Además, la música de fondo respalda ese ritmo pausado y lento perfectamente mediante modulaciones que se realizan según las escenas o cortes de la película ultracorta. En algunos momentos, incluso la cámara no enfoca bien, y de esa manera, la distracción se reproduce a nivel formal. Todos esos elementos dejan entrever la tónica pensativa y a la vez distraída del protagonista, y es esa tensión entre lo pensativo y lo distraído que termina en una extrema condensación de la enunciación con un final abierto. La película incluso se podría entender como un homenaje más a la obra de Augusto Monterroso, sobre todo al volumen *Movimiento perpetuo* (Monterroso 1972) en el cual hay varios textos que se ocupan de la distracción.

Tanto en este como en el siguiente microrrelato fílmico que voy a analizar, se puede reconocer un homenaje al cine mudo (aunque haya música de fondo y ruidos en ellos) porque los protagonistas no hablan, y se pueden percibir frases en pantalla negra que explican lo sucedido y transportan, ahora sí, el mensaje comercial.

El tercer cortometraje producido por Ganem para la funeraria J. García López que quisiera analizar se llama “Bicentenario” (<http://www.youtube.com/watch?v=kG6vC1vIWzo>; también: <http://www.youtube.com/watch?v=VNsdgt5W9sM>). Aunque no se relaciona explícitamente con el tema de la metrópolis, se incluye, igual que “Taxi”, en las actividades de J. García López como promotor de la tradición popular del Día de Muertos en México.⁴ Como en otros microrrelatos fílmicos y literarios, la trama también es simple y reducida a los elementos absolutamente necesarios para que se pueda entender de qué se trata: un hombre entra en su casa, encuentra la mesa preparada, come un mole, toma un tequila y se va. Una mujer aparece y ve, con cara de sorprendida, que él ha comido; después mira la ofrenda con la imagen del hombre que ha salido de la casa, y se escucha el galope de su caballo alejándose.

⁴ <https://www.facebook.com/notes/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez-una-historia-inmortal/124557457607126>.

La estética de la película evoca los filmes de la llamada época de oro del cine mexicano, tanto por el tema como por la caracterización del protagonista. El color sepia nos recuerda las cintas en blanco y negro y le da un toque de vieja película mal conservada. La entrada del hombre en la casa nos remite las imágenes de las figuras del cine de la Revolución mexicana –sobre todo la de Pancho Villa por la semejanza del aspecto físico del actor con el héroe de la Revolución y la de Emiliano Zapata por el sombrero grande y la semejanza con algunas de las fotos de Zapata tomadas en Cuernavaca–, es decir, el protagonista se representa como una mezcla de dos de los íconos de la Revolución agraria. Además, hay una escena de tres cortes que muestra en seguido un vaso de tequila que acaba de tomar el protagonista, el ojo de la mujer, y la pistola del hombre en primer plano, es decir, las insignias del macho mexicano representado en los héroes de la Revolución.

Son no más los sonidos (el caballo del protagonista, un perro que ladra, una lechuza y otros pájaros de noche) los que aclaran que el ambiente de la película es rural. También en ese aspecto, el filme se reduce a lo indispensable para transportar el mensaje. Lo mismo pasa con respecto a la escenificación del espacio reducido de la casa: casi todas las imágenes construyen un cuadro limitado por las paredes, lo que le da un aspecto íntimo a la película reforzado por los *close ups* de las caras del hombre y la mujer.

Vista desde el final del cortometraje, es decir, la ofrenda que indica el hecho de que el protagonista del filme está muerto desde el comienzo, algunas tomas se pueden leer como anticipo del mismo: la vista desde abajo mostrando al hombre que se lava la cara nos muestra una imagen casi surrealista del protagonista debido a que el agua funciona como un espejo quebrado que nos indica la frontera porosa entre vida y muerte que además es visible en el aspecto de la mujer –viva ella– que casi aparece como un fantasma; el gesto del hombre con respecto a la ofrenda solamente se aclara al final cuando por primera vez los espectadores la vemos; el hecho de que la mujer entra al cuarto por el mismo lado por el cual el hombre ha salido unos segundos antes sin que ella se de cuenta de su presencia indica también que él está muerto.

La intertextualidad característica de los microrrelatos literarios también está presente en ese microrrelato cinematográfico: no solamente se convierte en un homenaje a la tradición popular de la ofrenda y de la creencia en el regreso de los muertos, sino también en intertexto del cine sobre la Revolución, de las películas de la época de oro, pero también del

cine mudo. No se habla nada en el microrrelato, y no es hasta el final que la voz en *off* con el fondo de una pantalla negra indica el mensaje comercial: “Ellos prometieron regresar. Y cada año lo cumplen. Funerarias J. García López. Presente en nuestra fiesta nacional.”

Como hemos visto, existen una serie de paralelos entre los microrrelatos literarios y los cinematográficos mexicanos que hemos analizado en el presente trabajo: la intertextualidad, la metafictionalidad y la reducción de la narrativa a los elementos indispensables son los más importantes de ellos. Lo que distingue la producción cinematográfica de la literaria es que en la primera, existe siempre una trama reconocible y una cronología lineal, lo que no siempre es el caso de los microrrelatos literarios con su cercanía al discurso ensayístico.

Otro elemento común es el intento —sea éste explícito como en el caso de Samperio, o implícito como en los textos de Solís y los microrrelatos fílmicos analizados antes— de formar una especie de museo de palabras (en el caso de la literatura) o un museo de miradas (en el caso de las películas). En esos museos se juntan las piezas sueltas que a lo mejor formarán una colección de fragmentos por la cual se deja ver y entrever la complejidad del mundo representado.

La condensación en la forma de representación y la elipsis estética permiten, a lo mejor, un diálogo entre escritor/director de cine y lector/espectador. El microrrelato con su extrema reducción de los textos o las imágenes abre precisamente un espacio para ese diálogo democratizador porque permite al visitante de ese museo construir alusiones y referencias subjetivas que complementan los discursos reducidos de las piezas de su colección.

Bibliografía

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (2012): “Introducción”. En: Andrés-Suárez, Irene (ed.): *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. *El cuarto género narrativo*. Madrid: Cátedra, pp. 19-90.
- CLUFF, Russell M. (1990): “Entrevista con Guillermo Samperio”. En: *Chasqui* 19, 2: pp. 75-84.
- FUENTES, Carlos (1986): *La región más transparente*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- FUNERARIAS J. GARCÍA LÓPEZ: "Funerarias J. García López, una historia inmortal". <<https://www.facebook.com/notes/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez/funerarias-j-garc%C3%ADa-l%C3%B3pez-una-historia-inmortal/124557457607126>> (30.03.2013).
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis (1936): *Las calles de México. Leyendas y sucesos*. México, D.F.: Botas.
- LAGMANOVICH, David (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.
- MONSIVÁIS, Carlos (1992): "México: ciudad del apocalipsis a plazos". En: Daus, Ronald (ed.): *Großstadtliteratur. Ein internationales Colloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen in Berlin, 14.-16.06.1990*. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 31-45.
- MONTERROSO, Augusto (1972): *Movimiento perpetuo*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.
- SAMPERIO, Guillermo (1977): *Miedo ambiente*. La Habana: Casa de las Américas.
- ____ (1986): *Gente de la ciudad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1990): *Cuaderno imaginario*. México, D.F.: Diana.
- SCHERPE, Klaus R. (1988): "Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt in der Literatur der Moderne". En: Scherpe, Klaus R. (ed.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, pp. 129-152.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (2010): "Habitar un texto. Arquitectura, literatura y metrópolis en Guillermo Samperio". En: Transborde 8 (coord.): *Trans/citar la urbe. Representaciones simbólicas de las metrópolis*. México, D.F.: Herder, pp. 149-170.
- SOLIS, Bernarda (1988): *Mi vida privada es del dominio público*. México, D.F.: Plaza y Valdés.
- ZAVALA, Lauro (2005): *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Filmografía

- Amores perros*. México 2000. Director: Alejandro González Iñárritu.
- Bicentenario*. México (¿2010?). Productora: Ganem. <<http://www.youtube.com/watch?v=kG6vC1vWzo>> también: <<http://www.youtube.com/watch?v=VNsdgt5W9sM>> (30.03.2013).
- El callejón de los milagros*. México 1994. Director: Jorge Fons.
- Distraído*. México (¿2008?). Productora: Ganem. <<http://www.youtube.com/watch?v=m-FVihiiILUc>> (30.03.2013).
- Pasajera*. México 1997. Director: Jorge Villalobos.
- Taxi*. México (¿2009?). Productora: Ganem. <<http://www.youtube.com/watch?v=04U-qNh3mfT4>> también: <http://www.youtube.com/watch?v=Ut_DZnrZ7KU&feature=related> (30.03.2013).